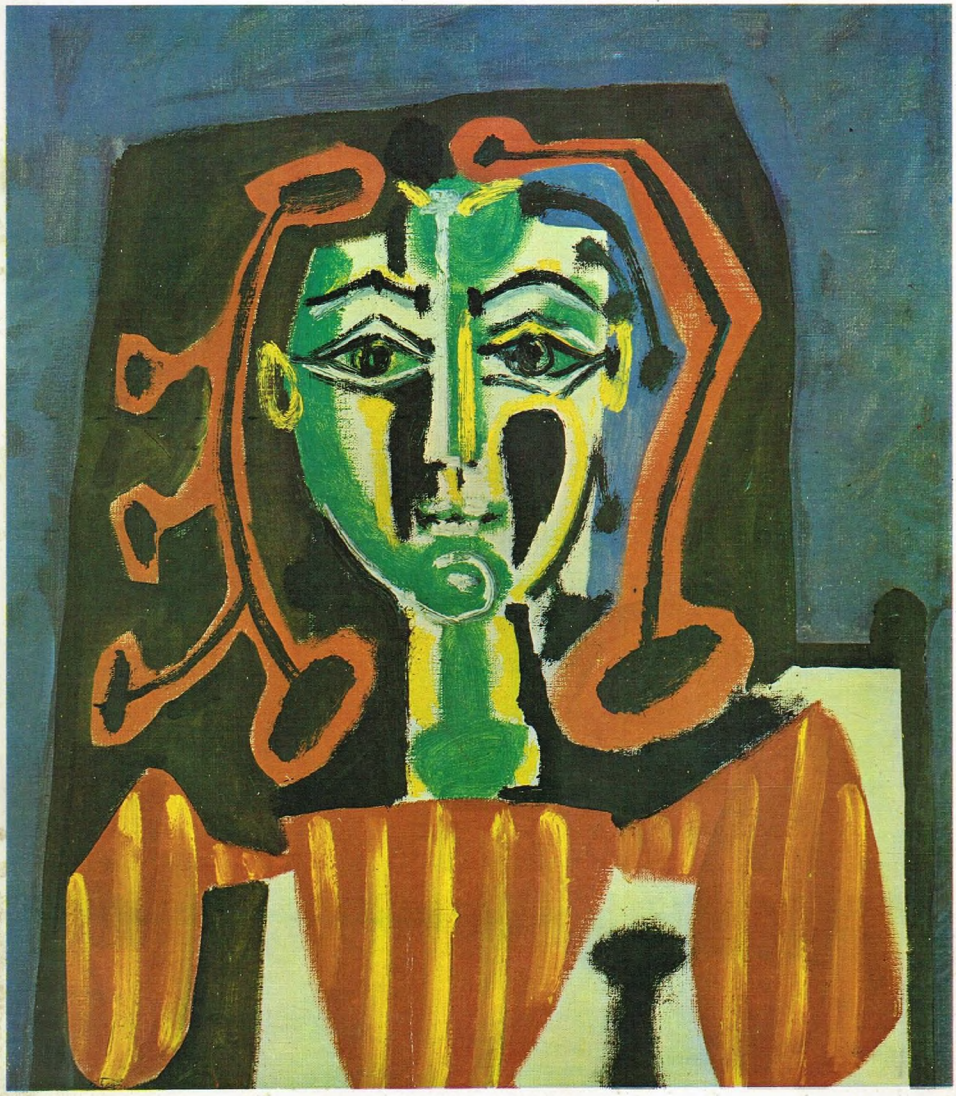
PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

51

Picasso

segunda parte



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Pablo Picasso

segunda parte

Monografía por ALBERTO MARTINI

Traducción por JESÚS LÓPEZ PACHECO

Enfoque de actualidad, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

ALBERTO MARTINI

1

Pablo Picasso

Durante los años de la Primera Guerra Mundial Picasso pasó una temporada de soledad y de amargura, no sólo a consecuencia de la partida de sus amigos para el frente, sino, principalmente, a causa de la muerte de Eva, en el invierno de 1915-16. En esa época vivía en Montrouge, en los alrededores de París, y se ausentó brevemente para hacer un viaje a Italia en la primavera de 1917, y luego, en el verano, para visitar a Madrid y Barcelona. A Italia fue para hacer los decorados del ballet Parade, *con música de Erik Satie, aceptando la apremiante invitación de Jean Cocteau, que era su creador. El viaje le resultó interesante por múltiples motivos; ante todo, porque le brindó la ocasión de conocer a la bailarina Olga Koklova, con la que se casó en julio del año siguiente; además, porque le reveló las profundas sugestiones del arte clásico y la alegre despreocupación de la "commedia dell'arte"; y, en fin, porque, en la colaboración con Diaghilev, director de los ballets rusos, y con los músicos modernos Strawinsky y Satie, encontró un provechoso estímulo creador, que se concretó en diversas escenografías. Renovó esta rama no secundaria del arte y sus decorados contribuyeron a poner el arte moderno en contacto con un vasto público. Además de los telones de* Parade, *Picasso realizó escenografías y figurines para* El sombrero de tres picos, *en 1919; para* Polichinela, *en 1920; para* Cuadro flamenco, *en 1921; y para* El tren azul, *en 1924. Fue en aquellos años, abrumado por continuas "llamadas al orden" de la crítica, cuando Picasso desarrolló su actividad en dos estilos distintos: el clasicista, que replanteaba una pintura representativa y el cubista, siempre ligado a su mundo intelectivo. En aquellos años, igualmente, fue cuando inició su amistad con los poetas vanguardistas que pondrían en marcha la aventura superrealista: Breton y Eluard. La influencia que estos poetas, vivamente interesados por las artes plásticas, ejercieron sobre Picasso, se manifestó con su participación en la primera exposición superrealista, que se desarrolló en la Galería Pierre de París, en 1925, el mismo año en que el pintor inauguró el período a menudo llamado "neorromántico" de su pintura, cuya primer obra fue* Tres bailarinas.

En 1923, aunque seguía veraneando en el Mediodía, adquirió el castillo de Boisgeloup, donde pudo reanudar, más a gusto, la actividad escultórica que había iniciado el año anterior, valiéndose, con frecuencia, de la colaboración técnica de Julio González, en especial para las esculturas de hierro, que el escultor español ya había experimentado con éxito. En aquel período inició sus relaciones con María Teresa Walter, que en 1935, dio a luz una niña, Maya (catorce años antes, Olga Koklova le había dado ya un hijo: Pablo). En los años precedentes, Picasso había vuelto asimismo a la práctica de la ilustración, jamás abandonada por completo desde que, en 1911, ilustrara con grabados el Saint Matorel, *de Max Jacob; a las ilustraciones de textos de poetas contemporáneos, como Salmon, Reverdy, Breton, sucedieron las de textos de escritores y poetas clásicos, como* Las metamorfosis, *de Ovidio, y* La obra maestra desconocida, *de Balzac (ambas de 1931), a las que siguieron la* Lisistrata, *de Aristófanes (1934), la* Historia natural, *de Buffon (1942), y las poesías de Góngora (1948). Estas obras, que son las de mayor empeño, están acompañadas por una vasta actividad de grabador y, naturalmente, por la ya habitual colaboración con sus amigos poetas: Eluard, el preferido, Tzara, Hugnet, Desnos, Reverdy y Aimé Césaire.*

En 1936, cuando estalló la guerra civil en España, Picasso fue nombrado director del Museo del Prado, desarrollando una importante tarea para proteger el inmenso patrimonio artístico. Desde el punto de vista creativo, su acción se concretó en el gran panel Guernica, *del pabellón español en la Exposición de París, en 1937.*

Los horrores de la guerra y la ciega bestialidad del hombre marcan dramáticamente toda su obra hasta 1945. En este período, en el que tuvo por compañera a Dora Maar, vivió principalmente en París, donde trató a Sartre y a Giacometti; en 1941, escribió una obra teatral El deseo cogido por el rabo, *se dedicó a la escultura y pintó febrilmente. En la inmediata posguerra, desde 1946 hasta 1948, Picasso vivió en Antibes, donde su insaciable deseo de experimentación de nuevos materiales lo indujo a trabajar la terracota y la cerámica; y, una vez más, sus resultados fueron de una frescura y de una invención extraordinariamente felices. Fue la época de la recuperada serenidad, cuando Francisca Gilot, su nueva compañera, le dio dos hijos: Claudio, en 1947, y Paloma, en 1949. Como su vida, así su actividad artística reflejaba la alegría de su corazón. En 1948 se trasladó a Vallauris, donde permaneció durante seis años; allí fue la litografía la que lo atrajo y, con su portentosa facilidad, logró renovar una técnica ya tan sutilmente perfeccionada.*

Tras la ruptura con Francisca Gilot, se unió a Jacqueline Roque, con la que vivió en Cannes, en la hermosa villa La Californie *(1955-58), luego en el castillo de Vauvenargues (1958-62) y, últimamente, en otro castillo de Mougins. Tras un intenso período de participación en la vida política internacional, sobre todo en los años 1948-50 —en los que viajó por Polonia, Italia e Inglaterra—, Picasso se encerró en sus afectos y en su trabajo, en esos monumentales castillos que no tienen lujo alguno: sólo grandes estancias desnudas que pronto se pueblan, por un milagro que se renueva cada día, con sus cuadros llenos de vitalidad y de juvenil entusiasmo, con sus ideas apasionadas acerca de la vida, de los hombres y del mundo.*

El inagotable fluir de la vida en un apasionado monólogo interior

En 1915, Picasso estaba desarrollando en sentido bidimensional y ampliamente sintético algunas soluciones cubistas, pero al mismo tiempo realizaba dibujos de clara intención representantiva: eran los retratos de Max Jacob y de Ambrosio Vollard, hechos con un trazo firme y preciso que define, de modo naturalista, los contornos de las figuras, las formas, los caracteres fisonómicos. ¿Sucedía por ventura que Picasso, que ya ostentaba la primacía del arte moderno, estaba volviendo a las filas tradicionales, abandonando la pintura de invención para regresar a las convenciones representativas? Tal vez, en aquellos años trágicos de la Primera Guerra Mundial, eran pocos los que se hacían tales preguntas; pero, cuando la vida artística retomó su ritmo normal, fueron muchos los que meditaron sobre aquella brusca desviación de una trayectoria rigurosamente orientada en sentido innovador. Tanto más cuanto que el pintor español, precisamente en aquel período, manifestó repetidamente que había renovado el diálogo con el mundo clásico, interesándose ora por la pintura pompeyana, que había conocido en su viaje, de 1917, a Italia, ora por la escultura de la antigüedad tardía, elemental en su solidez elocuente, ora en las sutilezas del arte "manierista" postmiguelangelesco y postrafaelino. No importaba que deformase la figura humana e infringiera los cánones clásicos de las proporciones, no importaba que rechazase un ideal de belleza preestablecido: siempre quedaba la vuelta a unos modos de claro valor representativo, la mayoría de las veces organizados en composiciones clásicamente estructuradas sobre el equilibrio armónico de las formas, poderosas, elementales, grandiosas. Las masas plásticas se componen dentro de una unidad monumental de relaciones de espacios y de volúmenes que exaltan los valores "táctiles" de la forma; casi siempre, las figuras, desnudas o ataviadas a la antigua, se recortan sobre fondos abstractos o, si están en un paisaje, hasta el ambiente asume una evidencia escultural en su plástica sencillez. El color sólo tiene una función marginal, contribuyendo al resalto de la forma y, a menudo, en estas obras clasicistas, está reducido a un claroscuro casi monocromo.

Al mismo tiempo, junto a esta pintura "escultural" y representativa, Picasso proseguía la experiencia cubista: el color vuelve a resplandecer en la magnificencia de sus zonas luminosas, concordadas con ritmo severo y solemne. A veces, estos campos cromáticos se organizan abstractamente en el espacio bidimensional de la tela, mientras se reserva al trazo la función de calificar e individuar los objetos, aunque sea de forma sintética y somera, según los indicios que ya se encontraban en las pinturas de la última fase cubista; otras veces, las propias zonas aluden, en su forma, a los objetos, aunque, sea eliminando todo detalle que pueda comprometer, de algún modo, la organización armónica del conjunto.

Tanto en las obras clasicistas como en las de planteo cubista, Picasso se mostraba preocupado, ante todo, por problemas formales, suspendiendo, provisionalmente, su exploración aventurada y experimental de lo real: era un momento de pausa, casi un paréntesis, en su trayectoria siempre encaminada hacia nuevos descubrimientos en el constante diálogo con la mudable y dinámica realidad de las cosas, del mundo, de la vida. En aquel período, que duró, aproximadamente, desde 1915 hasta 1925, el pintor español profundizó la relación del trazo con el color y la forma. De una parte, en las obras esculturales, la forma asume los valores del trazo y del color, casi anulándolos con su imposición masiva, como de roca derribada o de tierra modelada con mano firme; de otra, el color, extendido en tintas planas que están en estrecha relación formal con la trama gráfica, anula el volumen de la figura y crea una imagen puramente bidimensional. Se puede valorar con toda claridad este doble recurso estilístico en los cuadros que tratan los mismos temas, a menudo inspirados en la "commedia del'arte": en ellos se pone de manifiesto la búsqueda y la diversa intencionalidad que guía el trabajo del artista español. Una tentativa de compaginar estos dos procedimientos se advierte en los retratos de miembros de su familia, realizados entre 1923 y 1925: son páginas de virtuosismo de un pintor dotado de un oficio vencedor de todas las dificultades pero siempre amenazado por el riesgo de un retorno a una convención tradicional. Por otra parte, en aquellos años se hablaba más que nunca de una vuelta al orden y, más que nunca, se manifestaba la exigencia de reorganizar los resultados de la fervorosa experiencia de la preguerra, de hallar una solución nueva a la crisis del cubismo. Muchos, demasiados, respondían a tal exigencia cultural con una pura y simple restauración de modos tradicionales, sin tener en cuenta los resultados conseguidos en años de afanosas búsquedas y de experimentos encaminados al logro de nuevos recursos expresivos; otros, mientras tanto, cristalizaban el cubismo en un repertorio formal de rigurosa pureza, simplificando los objetos en sus volúmenes geométricos y estructurando el cuadro mediante relaciones matemáticas —el "purismo" de Ozenfant y Le Corbusier—, y algunos, por otra parte, se entregaban a una total abstracción, o, con ademán radical y absoluto, rechazaban el tradicional concepto de arte para realizar obras que representaban fetiches, antiguos y modernos, de la civilización —el llamado "dadaísmo"—. Aquella situación de crisis y de incertidumbre afectaba a los mismos protagonistas de las fundamentales experiencias de la preguerra; más aún, eran precisamente su crisis y su incertidumbre las que, agigantadas desmesuradamente y llevadas a consecuencias extremas, determinaban la situación, que, en sus ulteriores y, sin duda, imprevistas evoluciones, repercutía, a su vez, sobre los ar-

tistas más avanzados e innovadores, como Picasso, Braque y Matisse. Picasso, ya lo hemos visto, decidió actuar en dos campos distintos: no negándose a la pintura figurativa pero sin renunciar tampoco a la nueva convención cubista, que en adelante sería el fundamento de toda su evolución. Ni siquiera en sus cuadros clasicistas está representada la realidad siguiendo fielmente a la visión, sino siempre bajo el influjo del pensamiento, pero ahora se apoya, sí, en el aspecto exterior de las cosas y de las figuras más que en su función o en su estructura, como ocurría en las obras cubistas. En todo caso, una interpretación parcial e interesada de los cuadros clasicistas de Picasso sirvió para impulsar el ambiente artístico europeo hacia soluciones de figurativismo tradicional, hacia una restauración falsamente clasicista, que estaba lejos de las intenciones del pintor.

En 1925, Picasso responde, por fin, a tan confusa situación, con un gran cuadro, ásperamente polémico e innovador: las *Tres bailarinas* (colección del artista). Se trata de una vuelta al *realismo* cubista, de una construcción mental de la realidad como es pensada por el artista; pero, en lugar de la claridad racional de las obras de la preguerra, ahora se afirma en sus cuadros una violencia emocional y una desesperada tensión interior: esas siluetas fantasmales, laceradas, multiplicadas desde distintos puntos de vista, y representadas, al mismo tiempo, a diversas distancias, son una dramática visión interior que el pintor plasma en la tela. El tema alegre de las tres bailarinas en la estancia, ante el balcón, se convierte en un motivo angustioso, en una escena de horror y desgarramiento, casi en la paráfrasis dolorosa de una "crucifixión": la furia de la emoción perturba los ritmos y las estructuras de los objetos, que, a partir de ese momento, obedecen sólo a una necesidad expresiva interior, a los movimientos de una afectividad solícita y sensible tanto a los hechos de la vida del artista como a los acontecimientos sociales. Con este cuadro, Picasso supera toda la perplejidad y las ambigüedades culturales que afligen al arte europeo en el tercer decenio del siglo, mostrando cómo el rebrote tradicional es un callejón sin salida y cómo las soluciones abstractas o dadaístas son evasiones de esa profundización de lo real que el artista debe proponerse siempre en su obra; al mismo tiempo, demuestra cómo es posible renovar el lenguaje cubista, fuera de toda academización y de todo amaneramiento repetidor. El maestro de Málaga recibió una notable aportación de ideas, procedente de las contemporáneas indagaciones superrealistas, en especial de su asiduo trato con Eluard y Breton; pero fue una relación recíproca, pues precisamente los pintores superrealistas, sobre todo Max Ernst y Miró, obtuvieron un gran provecho de la obra picassiana. Para el pintor español, el Superrealismo es un estímulo que incitaba al pensamiento a liberarse de las estructuras cognoscitivas tradicionales, esfuerzo que él había iniciado, con intuición feliz, en los años de la preguerra —recuérdese, por ejemplo, la *Mujer en camisa, sentada en un sillón*, de 1913 (colección Eichmann Pudelko, Florencia)—; es un acicate para la exploración de su mundo interior, del patrimonio secreto del subconsciente, en sus componentes privados y colectivos. A los superrealistas, Picasso les ofreció una lección de lenguaje, una importante enseñanza sobre la libre instrumentación de las formas plásticas, en obediencia a una elaboración mental de la realidad, en la conciencia de que las realidades poseídas son únicamente las que habitan en el interior, mientras que todo lo que está fuera sólo se puede conocer a través de una operación representativa, que, en el artista español, no se aplica a la apariencia de los objetos sino a su función mental y emocional.

En aquel momento, cada obra suya se convertía en una página de su "monólogo interior", en un análisis lúcido y apasionado de sus estados afectivos frente a las vicisitudes más normales de su vida cotidiana, así como frente a los motivos fundamentales de la existencia del hombre: el nacimiento y la muerte, el amor y el sexo, la violencia y la

compasión. No hay intelectualismo o simbolismo en este excitado monólogo: las imágenes no visten con ropajes pictóricos ideas preconcebidas; son sólo la encarnación pictórica de los diversos momentos en que el artista configura, en su mente habitada por fantasmas, la toma de conciencia de sus singulares aventuras interiores. Si piensa en una mujer, su pensamiento y su emoción escrutan e indagan sus diversos, múltiples aspectos: la exterioridad pierde valor para dejar que emerjan otros detalles más recónditos, para que aparezca lo que no se evidencia a los ojos pero que él siente y ve dentro —la exterioridad, en definitiva, es asequible a todos, y a Picasso le parece un esfuerzo inútil recrearla fielmente—. Él expresa la dulzura de una mujer a través del color y la armonía del trazado lineal, o inventa una forma que, aunque distorsionada desde el punto de vista naturalista, expresa mejor el significado que él descubre en un ademán o en una actitud. El resultado, aun no pareciéndose al sujeto, se asemeja y se adapta a la emoción del artista y a su idea de dicho sujeto. Tal es el sentido de la investigación picassiana, ahora y siempre. El juego de los niños en la playa —un tema al que vuelve repetidamente—, evidencia con claridad su proceso operativo: los brazos alargados, desmesurados, las cabezas que emergen imprevistamente, un ritmo apasionado y movido de líneas y colores. Lo que decide las relaciones espaciales entre las diversas figuras y los elementos del paisaje no es ya la experiencia cognoscitiva, que ordena la visión dentro de la medida de la perspectiva, sino la emoción, que acumula confusamente aquellos elementos que la han afectado y que se superponen como sobre una placa sensible; cuanto más intenso es el fuego de esta emoción, tanto más la placa arde en profundidad. Todo se comprime en el primer plano de la tela, casi abalanzándose sobre el espectador: la realidad externa se pierde en un naufragio interior, del que la emoción recupera y saca a flote los miembros esparcidos de los objetos y formas que la han provocado.

No siempre la emoción desordena el pensamiento en la obra de Picasso; en ocasiones trata de conciliar los dos impulsos, por lo demás, nunca separados del todo; y ello, especialmente, en torno a 1929-30, en algunas figuras construidas plásticamente mediante elementos formales que, gracias a su combinación no demasiado distinta de la osamenta de un cuerpo, logran la figuración metamorfoseada de una imagen humana. En estos casos, se trata todavía de una construcción interior que se concreta, y su metamorfosis testimonia esa ambigüedad de composición de lo real en sus procesos mentales: si analizamos, por ejemplo, cada una de las partes de la *Mujer sentada a orillas del mar* (Nueva York, Museo de Arte Moderno), de aquellos años, precisamente, apenas si podremos identificarlas como elementos de un cuerpo humano y, sin embargo, resultan reconocibles al examinar la figura en su totalidad. Obras como éstas, de la misma época en que se reanuda la actividad escultórica de Picasso, ejercieron gran influencia en la escultura europea de los años siguientes: el propio Picasso volvió a estos motivos en algunos cuadros famosos de 1937, como la *Mujer sentada, con un libro* (colección del artista), *Figuras en la playa* (Venecia, colección Peggy Guggenheim) y otros.

Hemos dicho repetidas veces que la realidad, para el maestro de Málaga, no es la apariencia exterior de las cosas sino su configuración interior en el cruce de múltiples estímulos, bien de orden afectivo, conscientes o inconscientes, bien de orden intelectual, moral o político; y es, precisamente, la multiplicidad de relaciones y de correspondencias así establecidas lo que determina la complejidad de las imágenes, que nunca son el resultado final de un proceso cognoscitivo, sino, más bien, los diversos momentos (a menudo documentados plásticamente en muchos cuadros, con el mismo tema vuelto a tratar a distancia de días o de años) de un proceso de exploración en el reino tan poco explorado de la interioridad. Aquí, todo se acumula y se confunde, todo se

3

1 - Monstruo observado por cuatro niños - 1933 (grabado con técnica mixta) - 23,6 x 29,6 cm.

2 - Guernica - Mayo-junio, 1937 (temple sobre tela) - 3,51 x 7,82 metros - Museo de Arte Moderno, Nueva York, por préstamo del artista.

3 - Tres mujeres en la fuente - 1921 (óleo sobre tela) - 174,5 x 204 cm. - Museo de Arte Moderno, Nueva York.

cruza y se fragmenta hasta recomponerse en estructuras representativas, que, suscitadas por la afectividad, reproducen en la tela las apasionadas vicisitudes de la vida interior del artista, haciéndolas perceptibles a través del lenguaje plástico. No hay emoción, idea, pensamiento que no encuentre su forma plástica, que no halle inmediatamente su imagen, por imprevista y enigmática que sea: desde el mundo de los sueños hasta las cosas más familiares, desde las angustias más profundas hasta los más lúcidos pensamientos, desde la viva presencia de los patrimonios culturales hasta los más recónditos movimientos del alma.

Al cabo de tres decenios de experiencias y de búsqueda, que cribaron todas las posibilidades expresivas de la convención pictórica, Picasso llegó a la completa madurez, con una sola conquista definitiva: la conciencia de que no existen resultados definitivos, de que no existe una realidad conocida y poseída de una vez para siempre, sino que, cada vez, y para cada cosa que quiere decir, debe plasmar de nuevo, eterno principiante, el lenguaje más idóneo y adecuado a la forma de su visión interior, sometida a una dinámica perpetuamente activa. Activa como su pensamiento, vital como sus emociones, fluyente como la sangre en sus venas. El artista es una fuerza de la naturaleza; las telas y los pinceles son los instrumentos de su acción; los cuadros son los instrumentos de su vitalidad felizmente creadora.

A los motivos de las "mujeres", de las "cabezas", de los "niños a orillas del mar", interpretados con dulce violencia emocional y, a menudo, en formas ambiguas y metamorfoseadas, sucedieron, a raíz de sus viajes a España en 1933-34, los motivos de las "corridas", y, tras la vuelta a la actividad ilustrativa de textos, como "La obra maestra desconocida", de Balzac, y "Las metamorfosis", de Ovidio, motivos de tradición clásica, y el de "el pintor y la modelo", insistente como una obsesión en toda la actividad del artista. Los temas de asunto clásico, libremente extraídos de la mitología, no tienen rastros literarios: tales figuras mitológicas pertenecen ya a su patrimonio interior y son objeto de una experiencia posible, del mismo modo que las criaturas vivas y verdaderas. El minotauro que se acerca a la mujer dormida no es sólo el monstruo del antiguo mito, sino también la encarnación y la imagen de esa bestialidad que siempre alienta en el hombre; parecido es el caso del toro, pero su actitud evidencia, a su parecer, una animalidad generosamente instintiva, sin ambigüedad.

La complejidad de estos motivos, largamente madurados en el pensamiento de Picasso, confluye y se exalta en esa memorable empresa pictórica que es el cuadro titulado "Guernica" (en préstamo, actualmente, en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York). Los blancos, los grises, los negros tienen la intensidad de los colores más llameantes, animan un espacio que es todo él una exaltada incrustación de formas, espasmódicamente tensas en un equilibrio al límite de la ruptura. Toda la obra de Picasso, en aquel período, prolonga la violencia emocional y el sentimiento de dolor de que está lleno "Guernica": la serie numerosa de "mujeres", impregnada antes de una afectuosidad lírica y dulce, se torna símbolo de sufrimiento y desgarramiento, retrato variado de una humanidad doliente y herida, transfigurada. Mujeres llorando, con las lágrimas que se petrifican y parecen aguijones clavados en la carne; mujeres sentadas, trastornadas y monstruosas, casi animales, con rasgos fisonómicos descompuestos y furiosamente expresivos; bustos de mujeres irreconocibles, *assemblage* de formas sin nada de humano, salvo esos ojos que miran y angustian. Hasta las "naturalezas muertas" viven el mismo clima de inquietud, la misma angustia de muerte: bucráneos y calaveras en los que está viva la desesperación de no poder ver ya, de no poder devorar. Hasta en las representaciones de los animales, como "el gato con el pájaro", están presentes siempre la brutalidad y la violencia, imprimiéndoles su sello, como si todos los seres vivientes estuvieran poseídos por la misma furia destructora. Como conclusión de aquel período, en 1945 Picasso pintó *La carnicería* (Nueva York, colección Walter P. Chrysler), en la que se advierte una alusión a las atrocidades de los campos de exterminio nazis.

Con el final de la guerra, y su traslado a Antibes y luego a Vallauris, el pintor volvió a descubrir su vena idílica y mitológica, antes marginal, que resplandece en páginas pictóricas de colores cálidos, de alegres arabescos lineales, inundadas de sol y de felicidad: la vida se serenaba, las ninfas y los sátiros acudían a poblar los bosques y las playas de su fantasía del mismo modo que Francisca Gilot y los dos hijos que le dio —Claudio y Paloma— alegraron, con amorosos afectos, su hogar y su corazón. Picasso, a lo largo de su trayectoria, ha pintado, preferentemente, obras inspiradas en su vida privada, sobre todo en sus mujeres; pero si en un rincón del mundo, "su" mundo, oye un grito de angustia, inmediatamente sus sentimientos vibran al unísono con aquel grito lejano; así, volvió a pintar motivos de horror, como la *Matanza en Corea*, de 1951, y, al año siguiente, los dos grandes paneles dedicados a *La guerra* y a *La paz*, precisamente en el momento en que la guerra fría atravesaba una fase inquietante.

En los años siguientes, pasados en Cannes y en Vauvenargues, y últimamente en Mougins, junto a los consabidos motivos de intimidad familiar, siempre dominantes, el pintor español se dedicó, con más frecuencia, a las variaciones sobre cuadros célebres, iniciadas ya tiempo atrás: recuérdense sus interpretaciones de Le Nain, Renoir, Poussin, Cranach, Courbet y el Greco, a las que se añaden, desde 1954 hasta hoy, las de Delacroix, Velázquez, Manet y David. Su actitud frente a estas obras no es académica y erudita; al contrario, es un encuentro con una realidad viva y auténtica, que estimula y provoca su interioridad y que, por tanto, él desarrolla con plena libertad mental, sin preocupación alguna por las soluciones formales creadas por sus grandes predecesores: como el repertorio mitológico, tampoco estos cuadros ofrecen símbolos o imágenes, sino presencias vitales, sometidas a la misma reelaboración a que el artista somete los motivos tomados de la realidad. En *Las Meninas*, de Velázquez, se delinea ya un motivo que, en los años más próximos a nosotros, vuelve a constituir una obsesión para Picasso: la relación entre el artista y el modelo; Velázquez, como buen realista, huye de la arbitrariedad de representar simultáneamente su persona y los modelos (los reyes), en esa tela, e, ingeniosamente, los sitúa en el cuadro a través de un espejo que refleja sus figuras (a pesar de que, no obstante, huye de la arbitrariedad de representarse a sí mismo y al ambiente en que estaba pintando, tal como lo veían sus modelos). Picasso, cuyo realismo ha roto ya la servidumbre de la exterioridad, no recurre al sutil expediente del espejo; para probarse a sí mismo que todo objeto es una entidad que pertenece a la esfera del pensamiento, y no a la apariencia de lo real, se pinta directamente frente al modelo, casi siempre una mujer, evidenciando la distancia que separa el aspecto exterior de la cosa real, de la imagen pintada. Hasta tal punto que, en ocasiones, subraya esta falta de correspondencia, pintando juntos, de forma enteramente distinta, el modelo y el cuadro que él, en la ficción, está realizando (el cuadro dentro del cuadro, se entiende), complicando así con una ulterior pantalla deformante la ya compleja relación entre realidad exterior y realidad plástica. A una edad que pasa de los ochenta años, Pablo Picasso conserva todavía la vitalidad creadora de la época juvenil, la misma frescura y la misma ansia de búsqueda que caracterizan toda su existencia, porque sigue recreando y modificando en su pensamiento, al calor de la emoción, la trama de las relaciones de su yo con la realidad en que vive.

* *Véase "ENFOQUE DE ACTUALIDAD" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - Guitarra, botella y frutera (100 x 90 cm.) - Lucerna, Galería Rosengart - *Este cuadro, de 1921, es precursor de algunas naturalezas muertas de 1925, en las que se replantea una composición semejante con diversos timbres cromáticos; aquí, Picasso compone una medida concordancia entre las diversas zonas de color, claras y luminosas, y la inteligente trama gráfica.*

II - Tres músicos (2,03 x 1,88 m.) - Filadelfia, Museo de Arte (Colección A. E. Gallatin) - *Existen dos versiones de este motivo, ambas pintadas en el verano de 1921, en Fontainebleau; el armonioso taraceado de las zonas cromáticas construye las figuras alegremente irónicas de los músicos que llevan trajes de máscaras de la "commedia dell'arte", tan gratas a Picasso.*

III - Mandolina y guitarra (1,43 x 2,02 m.) - Nueva York, Museo Solomon R. Guggenheim - *El motivo de la "naturaleza muerta ante la ventana", al que vuelve el artista repetidamente entre 1919 y 1924 —ya había un anuncio del mismo en la "naturaleza muerta en el paisaje", de 1915—, reaparece aquí con una solar alegría de colores y un melódico ritmo lineal. La obra es de 1924.*

IV - Pablo, vestido de Arlequín (1,30 m. x 97 cm.) - colección del artista - *Con el nacimiento de su hijo, Picasso descubre el amor por los niños, que une a su amor por las máscaras —existen, en efecto, otros retratos de su hijo en traje de Pierrot y de torero—. Obsérvese con cuánta inteligencia el artista hace resaltar la figura contra el fondo inacabado. La obra es de 1924.*

V - Tres bailarinas (2,15 x 1,40 m.) - colección del artista - *Este gran cuadro, pintado en 1925, es el umbral de un nuevo período de Picasso, caracterizado por la portentosa violencia emocional y por la excitada instrumentación de su lenguaje plástico; es la primera página de ese "monólogo interior" que tanta luz proyecta sobre el alma y el pensamiento del artista.*

VI-VII - Naturaleza muerta con cabeza antigua (97 cm. x 1,30 m.) - París, Museo Nacional de Arte Moderno - *Pintado en 1925, este cuadro compone líricamente múltiples motivos advertidos por el artista en los años precedentes: pintura representativa, de cuño clásico, y pintura mental, de ascendencia cubista, fundidas ya sin dificultad en una imagen armoniosa.*

VIII - Mujer ante el espejo (1,28 x 1,58 m.) - Nueva York, Museo de Arte Moderno - *La presencia del espejo se encuentra muchas veces en la obra de Picasso, que lo usa para añadir otra imagen a la de la figura, ya multiplicada según la técnica cubista. Aquí se advierte la preocupación de dar, simultáneamente, la apariencia y la estructura de la mujer. Fue pintado en 1932.*

IX - Mujeres y niños en la playa (1 m. x 81 cm.) - Bremen, Colección Michael Hertz - *Se trata de una vuelta al motivo de los juegos en la playa, que Picasso pintó por primera vez en Dinard, donde pasó los veranos de 1928 y 1929; en esta obra, de 1932, los nexos asociativos están desarrollados con más libertad, y permiten prever los modos expresivos de* Guernica.

X - Dos mujeres (La Musa) - (1,65 x 1,30 m.) - París, Museo Nacional de Arte Moderno - *Existen muchos esbozos de este cuadro, e incluso otra versión en la colección Rockefeller, de Nueva York; su tema es el de las mujeres en la intimidad doméstica, entregadas a la lectura o al dibujo, como en este caso (de ahí el título de "La Musa", con que también se lo conoce).*

XI - Figuras en la playa (1,95 x 1,28 m.) - Venecia, Colección Peggy Guggenheim - *Al comienzo de 1937, Picasso vuelve al motivo de las figuras construidas con elementos plásticos, en paridad con la escultura, que ya había afrontado en 1929-1930; ahora lo hace con un toque de ironía, con mágia en la ideación de la escena, con una estructura de plasticidad más elemental.*

XII - Mujer llorando (49 x 60 cm.) - Londres, colección privada - *El "pathos" doloroso de* Guernica *deja su impronta en muchos cuadros del artista, no sólo de aquel mismo año cruel (1937), sino, igualmente, de los años siguientes. En el rostro de esta moderna plañidera traspasada de espinas, está grabada la herida que la guerra produce a toda la humanidad.*

XIII - Mujer sentada (81 x 100 cm.) - Pittsburg, colección privada - *Esta es una obra característica de la serie de "mujeres sentadas", que Picasso llevó a la tela en muchísimas variantes, entre 1937 y 1945; en ésta, de 1942, la mujer del elegante sombrerito pareciera a punto de transmutarse en un monstruo de rasgos animales.*

XIV-XV - Las señoritas de las riberas del Sena (de Courbet) - (2,01 x 1,05 m.) - Basilea, Museo de Arte - *Es una de las variaciones sobre cuadros célebres que Picasso realiza, cada vez con más frecuencia, en la posguerra; en ella no hay ningún servilismo respecto al cuadro de Courbet, sino una decidida toma de posesión del motivo y una personal reinvención del tema.*

XVI - El almuerzo campestre (de Manet) - (1,95 x 1,30 m.) - París, Galería Louise Leiris - *Entre la realidad vista por los ojos de otro artista y la realidad auténtica y viva, Picasso no establece diferencias: ambas realidades le ofrecen un estímulo que la reelaboración mental transfigura en una imagen nueva y original, conforme con su imagen interior. La obra es de 1961.*

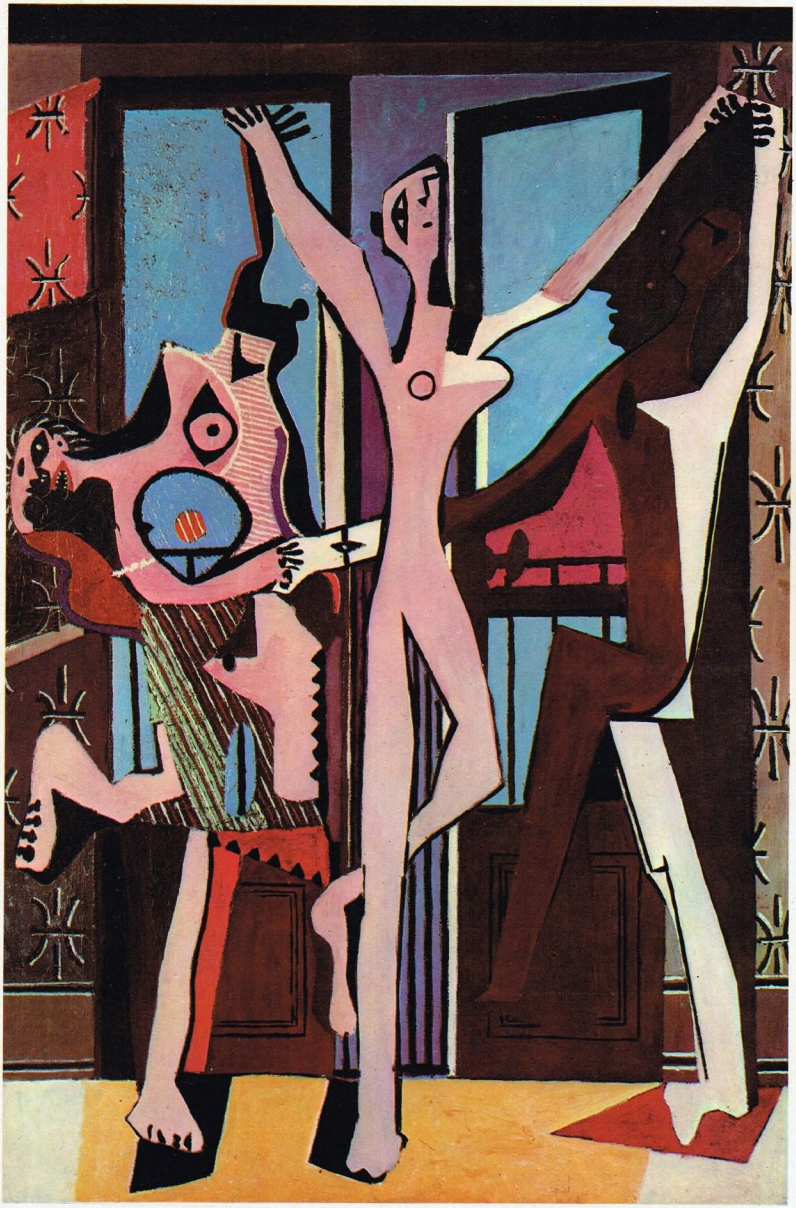
XVII - Cabeza de muchacha (61 x 50 cm.; en la cubierta) - Turín, colección privada - *En los años 1948-1950, el pintor, que vivía entonces en Vallauris, sufre la sugestión de Matisse; de qué modo esta influencia estilística constituye un enriquecimiento de su arte, en lugar de ser una pérdida de personalidad, lo revela este retrato de intenso color y afortunados ritmos.*

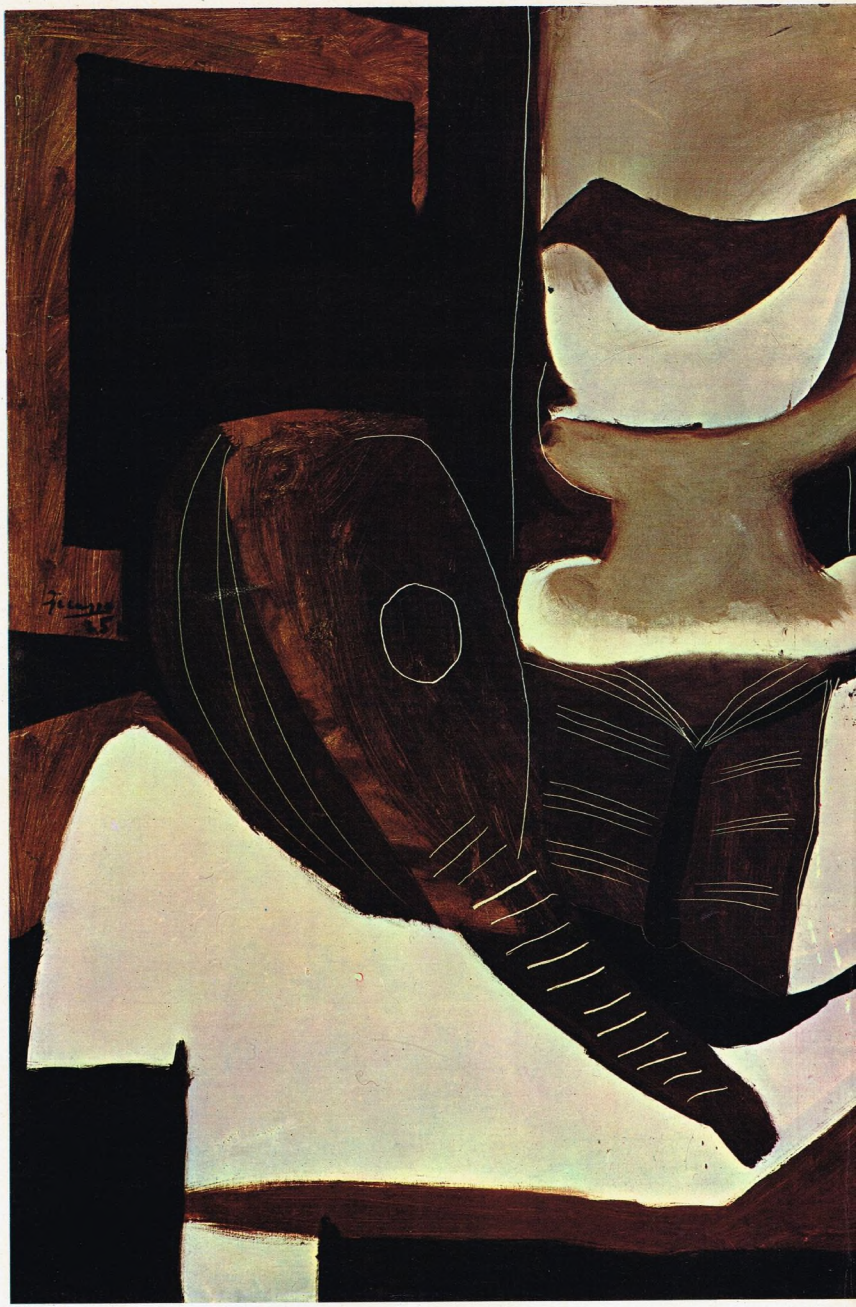
I

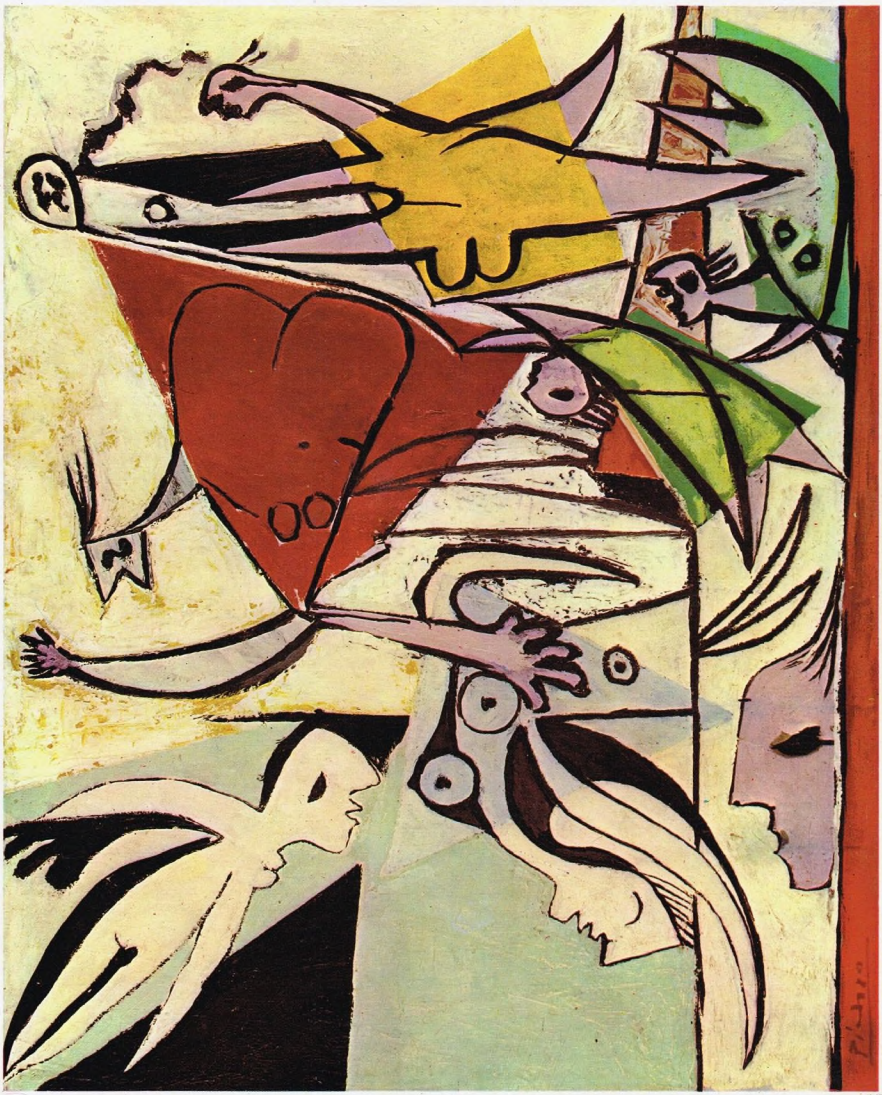
II

III

IV







X

XIII

XIV

XVI

ENFOQUE DE ACTUALIDAD

POR JULIO E. PAYRÓ

La obra de Picasso está visiblemente vinculada con toda una larga y extensa tradición, ya que es sabido que este gran creador de formas ha hecho uso frecuente, en el curso de su carrera, de motivos o de recursos expresivos propuestos por otros artistas, desde los más primitivos hasta los excelsos, pero reelaborados por él al punto de transformarlos en lo sorprendentemente inédito. Véanse, al respecto, sus libres interpretaciones de cuadros de Velázquez, de Courbet o de Manet, o los ecos del lenguaje propio de Matisse que suelen resonar en sus pinturas, o los modos plásticos de decir que dedujo de ejemplos africanos, americanos precolombinos y oceanianos, o las manifiestas sugerencias derivadas, en su período llamado "clásico", de los frescos pompeyanos y del dibujo de Ingres. Así, Picasso aparece simultáneamente como un maestro en extremo sensible a toda clase de sugestiones (demostrando la verdad del aserto de Malraux, de que toda obra de arte es siempre la consecuencia de otra obra de arte) y como un cultor de la más indómita independencia, un apasionado defensor de la libertad de expresión artística. Su resistencia a todos los cánones, a todas las convenciones, su ilimitada capacidad de inventar los signos apropiados para expresar sus ideas, sus sentimientos, sus estados de ánimo, los ha evidenciado a partir de 1906 en todas sus creaciones, sea en la pintura, sea en la escultura —parte muy importante de su producción—, en la cerámica, un arte totalmente renovado por él, o en su vastísima obra de dibujante, ilustrador y grabador. Este hombre libre, en cuya pasión por la aventura, en cuyo arrojo, en cuyo rechazo de toda cadena reconocemos virtudes fundamentales del español, es un hombre de múltiples y complejas facetas. Por eso, a veces necesita expresarse mediante las formas del más puro e idealista naturalismo —véase el retrato de su hijo Pablo, vestido de arlequín—, a veces transfigura al ser viviente en enigmático fantasma de trasmundo —con en los Tres músicos—, *o reviste de caracteres mágicos y deslumbrantes los objetos más triviales reunidos en una mesa* —Mandolina y guitarra—, *cuando no reduce a un esquema sarcástico, deliberadamente cruel, una manifestación de la gracia y la elegancia* —Las tres bailarinas— *o sintetiza todo el dolor del mundo en una afectada cabeza femenina* —Mujer que llora—, *que merced a la genial solución dinámica de su planteo se nos aparece meneándose desesperadamente, mordiendo el pañuelo, vertiendo lágrimas en una manifestación de sufrimiento que con ningún recurso "realista" hubiera sido posible alcanzar. Él mismo ha explicado las fluctuaciones de su lenguaje: "Las diversas maneras que he empleado en mi arte —dijo Picasso— no deben ser consideradas como una evolución, es decir, como un paso hacia un ignoto ideal de la pintura. Todo lo que hice fue hecho para el presente, y con la esperanza de que siempre siga perteneciendo al presente [o sea que conserve en el futuro su actualidad y su vigencia]. Cuando he encontrado algo que expresar, lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro. Si los temas que he querido tratar me han sugerido diferentes recursos expresivos, nunca he vacilado en adoptarlos. Cuando he tenido algo que decir, lo he dicho en la forma en que sentí que debía hacerlo. Los móviles diferentes requieren inevitablemente distintos modos de expresión".*

Esos "distintos modos" que aparentemente se han ido presentando con absoluta espontaneidad a la mente del artista, a medida que los necesitó para responder a "móviles diferentes", reflejan las múltiples reacciones de un hombre moderno ante sus vivencias privadas y también ante las crisis contemporáneas que han afectado a la humanidad en general. Es así cómo la obra de Picasso se nos presenta como una inmensa caja de resonancia de las alegrías y los pesares íntimos del artista y, a la vez, como exponente de sus ideales de paz y de concordia y de su apasionada denuncia de la barbarie y de la guerra. En Goya —de todos los maestros del pasado, el que más se

parece a Picasso— vemos al individuo genial, no menos sensible que el malagueño a tales incitaciones internas y externas, pero que en el curso de su vida va evolucionando paulatinamente del despreocupado conformismo y de la candorosa admiración por el noble y el soberano hasta el cruel desengaño que empieza a revelarse en el retrato de la Familia de Carlos IV *y culmina con los grabados de los* Desastres, *las pinturas del* Dos y el Tres de Mayo *y las composiciones "negras" de la Quinta del Sordo. En Picasso, en cambio, las alternativas emocionales son más bruscas y frecuentes, como bien se ve, a partir de 1925, más o menos, por las oscilaciones pendulares de su lenguaje plástico, ora expresión de una armonía profunda, ora manifestación de desasosiego, rabia o desesperación. Lo singular, lo único, lo sin precedentes es que, en la obra picassiana, la diversidad de los sentimientos se traduzca en tan variada creación de formas, y que esas formas creadas estén siempre tan íntimamente ligadas a la realidad. Pues en sus momentos de más aguda abstracción —cuando ejecuta, en 1924, sus dibujos a pluma hechos de juegos de puntos, de combinaciones radiales de rectas y de algunas curvas— todavía parte del aspecto real de una* guitarra, *y su esquema abstracto nos obliga a pensar en el instrumento musical. Cifremos la mayor grandeza de Picasso en su ilimitada capacidad de creador de formas: de creador de formas dotadas de sentido y sometidas a un planteo agudamente racional. "Cree el vulgo —dijo una vez Ortega y Gasset— que es cosa fácil huir de la realidad, cuando en realidad es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastaría con enfilar palabras sin nexo o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo "natural" y que sin embargo posea alguna sustantividad implica el don más sublime". Ese "don más sublime" lo posee, en efecto, Picasso. En sus obras, desde la hora señalada por el retrato de* Gertrude Stein *y con el breve intervalo del período "clásico" (1917-1921, aproximadamente), no encontraremos ya copia del natural, pero tampoco habrá nada que carezca de sentido, que sea ininteligible o nulo: todo será substancial. Picasso operará con signos, alusiones, metáforas deducidos de los aspectos reales de las cosas. Nos obligará eventualmente a reconstituir por un ejercicio de la mente la apariencia verdadera de una figura que él presentará con una oreja situada fuera de lugar y un ojo ubicado en la nariz: pero su lenguaje hiperbólico —hijo de la pasión que lo anima—, sus gongorinos retorcimientos, su insólita sintaxis jamás carecerán de una lógica profunda ni de esa calidad plástica que el artista sólo alcanza cuando llega a comprender que su arte le exige operar con formas, independientemente del objeto que lo solicita. El universo del pintor es un universo regido por las leyes plásticas, en que la pura realidad queda afuera. El trasunto de lo real que se plasma en el cuadro no se acomoda a los fenómenos físicos del mundo exterior, sino que debe someterse a los desconcertantes fenómenos plásticos del mundo interior del cuadro, en cuya trama, en cuya red se ha dejado atrapar la realidad. En una pintura, una mujer, una flor o un objeto cualquiera ya no son mujer, flor u objeto, sino formas, revestidas de color, encerradas en la superficie del lienzo y modificadas —tal como la influencia de la luna se ejerce sobre el mar— por la gravitación de las otras formas que, como aquéllas, y con no menor derecho que aquéllas, integran ese microcosmo que es el cuadro. Es ésta una de las lecciones imperecederas que se deducen de la obra de Picasso. Este campeón de la independencia expresiva es un artista libre, no un libertino. La licencia y el desplante vinieron después de él y en contra de su ejemplo, como desesperada reacción ante la inquebrantable grandeza y la racionalidad del arte moderno que tuvieron sus exponentes en los muchos maestros de diversas tendencias, activos en la primera mitad del siglo XX, entre los cuales sobresale la lúcida y proteica personalidad del autor de* Guernica.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA	Pesos	150.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA		
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá	Pesos	14.—
COSTA RICA		
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	8.—
* CHILE		
Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago	Escudos	
ECUADOR		
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	25.—
EL SALVADOR		
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	4.—
ESPAÑA		
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas	60.—
GUATEMALA		
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales	1.20
HONDURAS		
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.50
(I) MÉXICO		
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	15.—
NICARAGUA		
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas	8.—
PANAMÁ		
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.20
* PERÚ		
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima	Soles	35.—
PUERTO RICO		
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.25
REP. DOMINICANA		
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.20
URUGUAY		
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos	20.—
* VENEZUELA		
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas		
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas	Bolívares	5.—

** Distribución a partir del 25 de junio de 1965*
(1) Fecha de aparición en México: 6 de julio de 1965

Correo Argentino C.C. Sec. 3-27-34 y 60 (R)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

ARCHIVO DEL LUCA 2223 BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

14-IV-65